*В. Д. Черный*

# ЗРИМЫЕ ОБРАЗЫ СЛОВА
## (истоки, функции и выразительные возможности древнерусских изображений)

Не зри на внешняя моя,
но возри внутреняя моя.
*Даниил Заточник*

Вопрос о первичности слова или изображения в христианской культуре не стоит: «Искони бе Слово, и Слово бе отъ Бога, и Бог бе Слово» (Ин 1.1).

Так в первых строках Евангелия от Иоанна определяется высокое значение слова – как Абсолютной идеи и самого Абсолюта. Одновременно бытовал и иной уровень понимания слова – как средства передачи скрытой в нем мысли, выраженной в устной или письменной форме. Принимая во внимание различные значения слова и широчайший спектр его художественного воплощения, остановимся на общих принципах создания визуальных образов в русской средневековой культуре.

Принципиально важно то обстоятельство, что в христианском представлении мир в отличие от безначального и бесконечного Слова-Логоса имеет свое начало и конец. Таким образом, он как бы ограничивается жесткими пространственно-временными рамками. Его рождение (равно, появление визуальных образов) становится в зависимость от акта Творения, в результате чего мир обрел порядок и зримые очертания. Видимый мир, созданный Богом, явился тем образцом, по которому человек обустраивал среду своего обитания и воссоздавал его в своем творчестве. В

свою очередь, конец мира понимался как его переход (возвращение) из видимого в невидимое состояние и полное единение с Богом.

Слово-Логос исходило от Бога и представляло Бога, ассоциировалось с Невидимым миром (Небом) и воспринималось *«на веру»*. Видимый же мир, предназначенный человеку, по определению Иоанна Экзарха, основывается на *целесообразности*, «чине»[1]. Слово и изображение различались по своей природе: первое выводилось из **духовной** сферы, из таких понятий, как «душа», «истина», «мудрость», «разум»[2] и т. д., а видимое – из **материальной**, телесной[3]. ...Будучи своеобразными антиподами, Небо и Земля, слово и его визуальные образы тесно связаны. Они, по заключению Седьмого Вселенского собора, «указывают друг на друга»[4]. Образ не замыкается в себе, а (по Иоанну Дамаскину) «возводит зрителя через телесное созерцание к созерцанию духовному»[5]. Тем не менее визуальные образы (или изображения) имеют свое назначение и обладают своей спецификой. Бесспорно, основное назначение изображения в христианской культуре виделось в его возможности *представить* (показать) Бога (невидимого, не имеющего формы, неописуемого) людям[6].

Как взаимоотношения иного уровня следует рассматривать связь слова (как формы передачи информации) и изображения, не упуская при этом из виду, что они в равной мере восходят к первообразу (Логосу). Хотя устное слово предназначено для слуха, а изображение для зрения, письменный текст – для грамотных, а визуальный образ – зачастую для не умеющих читать, статус слова и изображения, как правило, уравнивается. По выражению одного из древнерусских сборников, «равни бо суть икона (т. е. изображение. – *В. Ч.*) и словесная память»[7]. В то же время, с одной стороны, большая доступность, с точки зрения восприятия, и наглядность в истолковании изображений давали в некоторых случаях основания ставить изображение выше слова[8], с другой – отцы Церкви считали изображения «кратким напоминанием» написанного[9]. Так, визуально образ как бы отсылал к слову, несравненно более емкому и значимому, чем изображение.

Восприятие и истолкование русских средневековых изображений, столь понятных современникам, воплощено в сложную

систему преобразования слова (с учетом его различных значений) в визуальный образ.

Сложившееся в христианстве представление о картине мира решающим образом сказалось на общем характере построения изображений. Вертикальная направленность акта Творения («В начале сотворил Бог небо и землю». – Быт 1.1) определила «вертикальный формат» и соответствующую последовательность (порядок) пространственного прочтения сверху вниз сакрально значимых объектов – икон, книг, храмов... Освоение мирового пространства поставлено в зависимость от того, что «священная и мирская истории по горизонтали сопряжены со временем, по вертикали – с вечностью...»[10]. Наряду с Космосом, вертикальная ориентация была придана микрокосму – человеку, явившемуся одним из важнейших результатов Творения, его венцом. Весьма показательно, что греческое наименование человека – «антропос» переводилось как «смотрящий вверх»[11], т. е. имеющий вертикальное положение. Можно с уверенностью говорить о прямой связи пространственных построений с языком моделирования. Как отмечал Ю. М. Лотман, «пространственная организация есть одно из универсальных средств построения любых культурных моделей»[12].

Несомненно, основой такого моделирования явились космологизм средневекового мышления и дуализм мировосприятия. И время, и пространство подразделяются на два яруса: «сей век» и превосходящий его «будущий век», «поднебесный мир» и превосходящий его «занебесный мир»[13]. В сферу внимания человека попадало не только то, что «подлежит ощущению, осязанию и имеет цвет, но и все то, что через созерцание разума обнимается мыслью» (Федор Студит)[14]. Соответственно, различались и формы познания – «телесными очима» и «духовными очима». «Видимые красоты» мира, по Псевдо-Дионисию, были предназначены для воплощения в «сходных» (подобных) образах, а для выражения сущности Абсолюта служили «несходные», или «неподобные подобия»[15].

Четкая соотнесенность картины мироздания с порядком его восприятия явилась своеобразным ключом к пониманию различных форм, преобразующих слово в изображение, сложившихся в средневековой культуре. Наиболее полно и последовательно

набор такого рода приемов (тропов) представляет лицевая толковая Псалтирь. Особое значение этой библейской книги заключается в том, что она была в Древней Руси главной учебной книгой и, соответственно, в своем лицевом варианте задавала общие принципы формального выражения визуальных образов. Среди них можно выделить так называемые «тождества», «сравнения», «аллегории», «олицетворения» и «символы»[16].

Изображения, ориентированные на буквальную передачу содержания текста и включаемые в группу «тождественных», представляют собой самую распространенную часть образов. Однако видеть в них прямое отражение текстовой основы было бы неверно. По своему характеру этот прием аналогичен используемой в литературе синекдохе, в результате применения которой часть некоего объекта представляет целое[17]. Изображениям такого рода присущ высокий уровень обобщения. В них одно дерево обозначает лес, крепостная башня – целый город, несколько воинов – войско... Эти образы, передающие узнаваемые предметы материального мира, как бы предназначены для восприятия «телесными очима». В то же время сам принцип **тождественности** лежит в основе всех других форм преобразования слова в визуальный образ и определяет его специфику – точно передать внешние черты мира, созданного Богом. Так называемая «тождественность» этих визуальных образов предопределена их семиотическим статусом и контекстом, в который они помещены.

Довольно широко использовались и различного рода «сравнения», которые в средние века «учили читать мир как книгу, написанную Богом... по аналогии... с символико-аллегорическим прочтением Книги Бытия, также возводимой религиозной традицией к божественному автору»[18]. Они в значительной мере основывались на Библии – Ветхом и Новом Завете, известных событиях и персонажах, более близких по времени, природных ассоциациях, а символические – возводили изображаемое событие на уровень общезначимого или знакового. Выделяемые иногда в отдельную категорию «уподобления» по сути являют собой пример тех же сравнений, когда уподобляемый отмечается характерными признаками (прежде всего, аксессуарами) прототипа. Аллегории передают смысл визуально выраженной инфор-

мации в виде иносказаний, не совпадающих по очертаниям и не отличающихся устойчивой связью с объектом изображения.

Ярким своеобразием отличался прием «олицетворения», когда черты человека придавались отдельным явлениям, понятиям и природным объектам. Так, ликами наделялись Земля, море, реки, солнце, луна, ветер... В виде человеческой фигуры могли представляться «утро», «правда», «мир»...

Самые многозначительные по своему содержанию изображения передаются в символах – знаках, отличающихся своей устойчивой связью с объектами обозначения. Наиболее известные примеры такого рода: кресты, символизирующие Иисуса Христа, нимбы – святость персонажей, короны – царское достоинство и т. д.

Сложное сочетание различного рода иносказаний представляли притчи – связные повествования поучительного характера.

Таким образом, путем сравнения материальных и духовных объектов, событий и лиц современной истории и истории библейской, среды бытования человека и дикой природы устанавливалась пространственно-временная связь всего божественного мира[19].

Все тропы, присутствовавшие в лицевых толковых Псалтирях[20], получили самое широкое распространение в художественной практике и утвердились как образцовые в общественном сознании средневековой Руси.

Непосредственное построение изображений, вероятно, следует в первую очередь связать с оценкой их внутренней пространственной иерархии – оппозиций «центр – периферия», «верх – низ», «правый – левый».

Ключевую роль в создании визуального образа для ориентации изображаемого в пространстве и во времени играет обозначение центра, поскольку он олицетворяет фиксированную точку, т. е. первоисточник и первоначало, «абсолютную реальность»[21]. «Геометрической формулой» основных пространственно-временных и нравственных оппозиций справедливо признается знак креста[22]. Не останавливаясь подробно на общеизвестной функции любого креста фиксировать некий центр и указывать на разные стороны света, обратимся к форме классического православного восьмиконечного креста, который со всей определенностью

характеризует иерархию пространства. Стоит обратить внимание, что такой крест **всегда** в древнерусских изображениях обозначается определенным образом, — его нижняя наклонная перекладина указывает (с точки зрения внутренней ориентации) своим повышенным концом — направо, пониженным — налево[23]. Поскольку косое перекрестие истолковывается как указание на два возможных пути христиан — в рай (высокий конец) или в ад (низкий), подобная его фиксация дает определенное представление о значимости правой и левой сторон изображения. В этом отношении показательны примеры, отражающие общую тенденцию. Так, в сценах Распятия сложного иконографического извода «благоразумный разбойник», попавший в рай, показан справа от Христа, а другой разбойник — слева[24]. В композициях «Страшный суд» всегда по правую руку Судии располагаются праведники, а по левую — грешники. В известном апокрифе «Откровение Варуха», популярном на Руси, говорится: «Посмотри на правую сторону и увидешь славу Божью, и увидешь лица праведных, славу и радость, и веселие. Посмотри на левую сторону и увидешь лица грешных и плач нечестивых...»[25]

Общий же иерархический строй в памятниках средневековой Руси можно представить на основе последовательности православного крестного знамения — сверху вниз и справа налево, которое сопровождается упоминанием Бога Отца (при касании лба), Бога Сына (при касании правого плеча) и Святого Духа (при касании левого плеча). Такой же порядок, на наш взгляд, был воплощен в изображениях Троицы (Бог Отец в центре, Бог Сын по правую сторону от него, Бог Дух Святой — по левую). Хотя на вопрос о толковании ипостасей в науке существуют разные точки зрения[26], да и в средневековый период «точного раз и навсегда установленного правила для обозначения лиц Троицы в иконописи, по-видимому, не было»[27], приоритетным, похоже, было расположение Бога Сына справа от Бога Отца. Именно о таком расположении ипостасей однозначно свидетельствуют различные литературные источники (например, апокрифическое «Слово о видении апостола Павла»[28] и др.).

Таким образом, отталкиваясь от приведенных выше примеров, можно прийти к следующему заключению: по горизонтали в древнерусских изображениях составные части четко соподчи-

няются. Совершенно очевидно, что в сакральном отношении ведущее место принадлежит центральному объекту, второй по значимости размещается справа от него, а третий – слева. Подобный же принцип размещения персонажей утвердился и в придворном и в народном этикете[29], а отдельные его проявления сохранились вплоть до наших дней (например, в повседневной административной практике на различных заседаниях). Иерархический строй, в свою очередь, определяет **последовательность** прочтения видимого пространства в период русского средневековья.

Вертикальную ось изображения обозначает центральный его объект, который как бы фиксирует связь видимого мира с Небом – миром невидимым. Руководствуясь аналогичным принципом, описывает гору Фавор и ее окрестности игумен Даниил в начале XII в.[30], расположение гробниц в одном из константинопольских монастырей – Стефан Новгородец в середине XIV в.[31], местонахождение самых известных храмов в одном малоазийском городе – купец Василий во второй половине XV в. ...[32] Совершенно очевидно, что порядок расположения и восприятия объектов по старшинству (центр – правая сторона от него – затем – левая) существовал на Руси как общепринятое правило. В тех же случаях, когда центр композиции остается незанятым, значение смыслового центра перемещается влево (с точки зрения внутренней ориентации)[33]. Его значение подчеркивается средствами и признаками, не предусмотренными, как правило, вербальными описаниями, а именно – физическими размерами, повышением его уровня над линией горизонта, углом зрения, цветом, аксессуарами... Все эти качества в значительной мере присущи иконостасам, ктиторским сценам и другим, которые также строятся по аналогичной схеме.

Создатели композиций такого рода иногда ранжировали и его окружение. Например, ктиторская фреска Софийского собора в Киеве, относящаяся к середине XI в. В сохранившейся ее части каждая из последующих дочерей Ярослава Мудрого показана ниже впереди стоящей, что должно обозначать не столько разницу их возраста, сколько статус. Присутствие подобной закономерности – варьирование размерами персонажей в зависимости от их значимости – уже отмечалось исследователями в конкрет-

ных памятниках[34]. Даже в композиции «Троица» центральный ангел может быть больше двух боковых[35]. Определенные отступления от общего правила можно заметить в некоторых композициях, где перед группами ранжированных персонажей были изображены младенцы. На первый взгляд однотипные, примеры такого рода представляют широко известные памятники – миниатюра из «Изборника» 1073 г. (ГИМ) с изображением семьи князя Святослава и икона «Молящиеся новгородцы» 1467 г. (Новгородский музей), представляющая членов семьи бояр Кузьминых. На упомянутой миниатюре на первом плане в нарушение субординации показан младший малолетний сын Святослава, облаченный, впрочем, в такой же костюм, что и взрослые князья. Изменение строя изображения в данном случае объясняется его вертикальным форматом, не позволяющим вместить всех действующих лиц. В иконе же, где выделяются два горизонтальных регистра, – соответственно, деисус и группа новгородцев «с чады», в целом выдерживается принцип старшинства. Члены боярского семейства выстроены по образцу деисуса с понижением роста каждого из удаляющихся от центра персонажей. Однако здесь перед стоящими впереди боярами изображены две детские фигурки в *белых* одеждах. Принимая во внимание, что икона создавалась по заказу Антипа Кузьмина, а его имя отсутствует среди подписей, отмечающих молящихся, В. Л. Янин пришел к выводу, что здесь представлены умершие члены семейства Кузьминых, которые «уже стоят у престола Божества». Отсутствие на иконе имен детей ученый объяснил тем обстоятельством, что младенцы эти умерли еще до крещения[36]. Таким образом данная икона позволяла своим современникам увидеть души умерших людей, что в принципе представлялось невозможным, ибо «жив человек не можеть видети душь человечьскъ» («Хождение Агапия в Рай»)[37]. Еще более удивительным можно признать постановку художником на самое почетное место некрещеных младенцев. Дело в том, что дети, не успевшие пройти обряда крещения и не получившие имени, считались неполноценными людьми, образующими категорию «чрезвычайно опасных и вредоносных духов»[38]. Конечно, столь неожиданную постановку во главу стоящих перед Божьим престолом Кузьминых детей в белых одеждах можно объяснить новгородским вольнодумством. Впрочем,

не исключено, что здесь показаны не младенцы до крещения, а «праведные души», которые примерно так и изображаются в древнерусских произведениях (например, в сценах Успения Богоматери или Страшного суда) и в данном сюжете представляют Богу всех новопреставленных[39].

Что касается приема повышения уровня изображаемого объекта, то наиболее характерной его иллюстрацией можно признать композиции с персонажами на троне – Христом, Богоматерью, правителями. Восседающие на троне (например, в «Троице» Андрея Рублева), они выше окружающих не только в переносном, но и в прямом смысле. В какой-то мере это объясняет их местонахождение на небесах. Так, еще «древние евреи воображали Бога сидящим на троне, смотрящим на людей с высоты неба...»[40]. Статус персонажей подчеркивает костюм (верхняя одежда, шапка, аксессуары), наличие и отсутствие бороды, соответствующие жесты (например, указующий или благословляющий). Положение центрального объекта и особенности его визуального образа определяются также средствами ракурса. Речь здесь идет прежде всего о фронтальной передаче самого сакрально ценного компонента изображения. Фронтальный показ отдельных персонажей в русской иконе объясняется их функциональной обусловленностью: «необходимостью контакта между почитаемым изображением и молящимся зрителем...»[41]. Справедливости ради заметим, что фронтальность свойственна не только отдельным однофигурным изображениям или главным персонажам многофигурных композиций, но и иного рода центральным объектам природного происхождения или архитектурным сооружениям. Зачастую фронтальность усиливает подчеркнуто плоскостная трактовка данных компонентов изображения. В то же время периферийным объектам, которые подаются, как правило, под определенным углом зрения, свойственна большая объемность форм. Обычно отрицательные персонажи демонстрируются в профиль. В их числе дьявол, Иуда в «Тайной вечере», а также некоторые второстепенные фигуры[42].

При всей обусловленности цветообозначений в русском средневековом искусстве, продиктованной рядом основных функций цвета (утилитарной, семантической, символической, литургической и др.), его использование в передаче иерархических призна-

ков вещей диктуется как собственной внутренней иерархией[43], так и возможностями декоративной организации композиции. К примерам, иллюстрирующим последнее положение, вероятно, можно отнести характерные приемы выделения композиционного центра иконостаса за счет плотности красок, контрастности цветовых сочетаний, которые смягчаются по мере отдаления от него[44].

Характерной приметой сакрально и социально значимых объектов надо признать их аксессуары. Так, духовных и светских правителей выделяют прежде всего их особого рода головные уборы – короны, княжеские шапки, митры, клобуки и т. д., а также скипетры, посохи, державы... Подчас аксессуары могут самостоятельно представлять владевших ими персонажей. Так, в Сильвестровском списке «Сказания о Борисе и Глебе» XIV в. (РГАДА) в миниатюре, иллюстрирующей текст: «Убийцы сообщают Святополку о смерти Бориса», показана группа людей в воинских доспехах, предъявляющих Святополку Окаянному княжескую шапку (о ней в списке не упоминается), которая, судя по всему, принадлежала князю Борису[45]. Здесь головной убор по сути дела идентифицируется с его владельцем. Думается, этот обычай был взят из рыцарского этикета и имел довольно широкое распространение. Во всяком случае, о сходной роли головного убора сообщает в начале XVII в. Исаак Масса в рассказе о том, как русский воевода П. Ф. Басманов, требуя от отряда немцев «присягнуть законному государю», послал им свой «шишак со значками»[46]. Также без подсказки текста миниатюрист Лицевого летописного свода XVI в. (Царственный том, л. 231 об. – ГИМ), поставленный перед необходимостью показать приезд митрополита Макария в Москву, изображает в городских воротах юношу (который сопровождает сидящего в карете владыку), предъявляющего митрополичий посох.

Важную роль в выявлении иерархических связей в визуальных образах играют жесты. Главное лицо устанавливается в том числе по указующему персту, обращенному в сторону подчиненной группы персонажей, представители которой, в свою очередь, раскрывают ладони своему сюзерену, демонстрируя знак восприятия приказа.

Оценивая совокупность приемов и средств, направленных на обозначение иерархии в изображениях, нельзя не заметить, что именно они в первую очередь выполняют структурообразующую функцию в создаваемых визуальных образах.

Передавая некую общую информацию, произведения художественного творчества выполняли требования этикетного свойства, которым, по заключению Д. С. Лихачева, подчинялась тематика, сюжеты, выразительные средства «в построении образов и в характеристиках»[47]. На наш взгляд, в понимании этикета необходимо различать два уровня — общий порядок, установленный в обществе (например, придворный, дипломатический, бытовой...), и специфический, встречающийся только в художественном творчестве (причем, в каждом виде сообразно со своими возможностями). Так называемый *изобразительный этикет* (в рамках изобразительного искусства) призван, исходя либо из письменной, либо из устной информации, представить целостный визуальный образ, аккумулирующий особенности средневекового мировосприятия, повседневного этикета и сложившиеся формы художественной интерпретации действительности. Высокая степень обобщенности зримых образов дает все основания признать в них не столько изображения, сколько *обозначения*. Их узнаваемость различна на разных этапах развития средневековой культуры. Она находится в прямой зависимости от функции изображений различного типа (впрочем, изменявшейся со временем) и эволюции языка и культуры (в том числе изобразительного искусства) в целом.

Изобразительный этикет надо рассматривать как довольно устойчивую общую **информационную систему**, которая используется в создании художественного образа, но специально для этого не предназначается. Иначе говоря, она служит передаче информации, а не решению художественных задач. Главное же, на что она нацелена, — показать **сущность** объекта или явления, даже если это противоречило реально видимому. Такой же подход к порядку изображения отмечается и в литературе. По наблюдениям Д. С. Лихачева, «изображению ф у н к ц и и объекта, его роли древнерусский писатель придает гораздо большее значение, чем наглядности 〈...〉 Внешнее сходство здесь полностью игнорируется...»[48]. Констатируя сходство в подходах к изображе-

нию объектов в литературе и изобразительном искусстве, отметим использование при этом разных выразительных средств. Для художника (в широком смысле этого слова) принципиально важным было предъявить сущность в виде зримых образов, подчас придавая понятиям Невидимого мира видимые и понятные людям той поры очертания. Следуя этому правилу, невидимому и не имеющему формы Богу придается вид человека, что открывает возможность предъявить Его и заявить, что Он есть по существу. Показательно в этом плане высказывание Кирилла Туровского, писателя XII в., говорящее о том, что зримый мир является лишь видимым символом невидимого: «Не си глаголю видимая небеса, нъ разумныя, апостолы...»[49] О специфических различиях в представлениях одних и тех же объектов в литературных описаниях и живописи свидетельствует, в частности, описание одной и той же сцены в тексте «Сказания о Борисе и Глебе», с одной стороны, и иконах «Борис и Глеб» с житием и лицевых списках «Сказания», – с другой. Например, в тексте говорится об огненном столпе, поднявшемся около тела убитого князя Глеба, «яко свеща горяща», и звуках ангельского пения, которое слышалось около этого места[50]. Русские летописи поясняют, что только в виде таких огненных столпов и может предстать перед человеком ангел. В миниатюрах художник Сильвестровского списка «Сказания» (л. 94, нижняя) изображает двух ангелов в виде крылатых людей (чего по исходным христианским представлениям в принципе не может быть) и не считает нужным показывать огненный столп, а миниатюрист Лихачевского списка рубежа XV–XVI вв. (ЛОИИ) наряду с ангелами воспроизводит между ними и столп[51]. Аналогично трактуется этот сюжет в житийной коломенской иконе первой половины XIV в. из Третьяковской галереи[52]. Итак, у зрителя не должно быть сомнений, что перед ним именно ангелы, которых тем не менее в таком виде увидеть ему не дано.

Как высшее проявление сущности расценивается в христианской литературе понятие «Благо», которое богословы избрали для «пребожественного Божества», отдав ему, по словам Псевдо-Дионисия Ареопагита, предпочтение перед всеми другими наименованиями. По сути, Благо идентифицируется с «сущностью Богоначалия», поскольку оно «распространяет благость на все

сущее»[53]. «Благое», по представлениям наших предков, можно было видеть, надо полагать, «разумными очима». В «Повести о разорении Рязани Батыем» автор, описывая состояние земли Рязанской после разорения татарским воинством, отмечает: «...изменися доброта ея, и отиде слава ея и не бе в ней ничто **благо** видети (выделено мною. – *В. Ч.*) – токмо дым и пепел»[54].

Пространственно-временные параметры видимого мира четко соотносятся только с двумя направлениями: вертикальным (приоритетным) и горизонтальным. Вертикальное построение изображения всегда учитывает полную картину мира: небесную сферу наверху и «позем» (т. е. участок земли) внизу. Горизонтальное развитие действия подчинено земному пространству и связано с ним земным временем. Композиция такого рода, характерная для ранних средневековых памятников, получила в литературе наименование «фризовой»[55].

Обращаясь к оценке конкретных памятников, необходимо отдавать отчет в том, что в силу средневековых установок время человеческого существования стремится, по выражению А. Я. Гуревича, к «сотворенной вечности»[56]. Выйдя из «вечности», земная жизнь по прошествии краткого, с точки зрения христианской идеи, периода вновь готовится раствориться в «вечности». Как справедливо заметил Д. С. Лихачев, средневековая литература «стремится к преодолению времени в изображении высших проявлений бытия...»[57]. Наиболее значимые в сакральном отношении изображения, как правило, представляют Бога и святых в фас на непроницаемом одноцветном фоне, т. е. вне пространства и времени. Все это соответствовало средневековым представлениям об окружающем мире, который воспринимался неизменным. «Он стабилен и неподвижен в своих основаниях»[58].

Пространственные и временные признаки проявляются обычно в композициях, обозначающих *действие*. Ведь именно с *действия* – Сотворения мира – начинается строгий хронологический отсчет истории. В отдельных случаях в орбиту событий вовлекаются все пространственные зоны мироздания – Небо, Земля и воздушное пространство между ними. Пример такого охвата пространства действием можно увидеть в иконе «Успение Богоматери» конца XII – начала XIII в. из Третьяковской галереи. Здесь обозначены сразу два вертикальных потока движе-

ния – сверху вниз и снизу вверх. Первый поток составляют апостолы, спускающиеся на облаках к смертному одру Марии, около которого они показаны вторично. Второй поток – снизу вверх – обозначают ангелы, сопровождающие душу Богоматери на Небо, где их можно увидеть вновь на фоне небесной сферы. Таким образом, в иконе охватывается период от смерти Марии до ее вознесения на Небо и фиксируются не только различные пространственные зоны, но и последовательно переданные временные отрезки, как бы противопоставляющие прошлое и настоящее. Явление, когда одни и те же персонажи неоднократно повторяются в разных позах в рамках одной композиции, типично для русского средневекового изобразительного искусства. Оно указывает на отсутствие единства времени и места, что уже давно было замечено исследователями[59].

Если для обозначения вертикального действа, указывающего на связь видимого мира с вечностью, в древнерусском искусстве фиксируется Земля, воздушная среда и Небо, то при изображении земных событий роль пространственно-временных разграничителей играют образы городов (башенки) и гор[60]. Иначе говоря, единицей измерения расстояния становился путь от города до города, либо видимое пространство от холма до холма, с преодолением которого согласуется и определенный временной отрезок. В определенной мере принцип охвата пространства «*от города до города*» отразился в летописании, где, по наблюдению Д. С. Лихачева, «изложение переходит от одних событий к другим, а вместе с тем и из одного географического пункта в другой»[61]. Примечательно, что сходным образом трактуется граница видимого земного пространства («*от холма до холма*») в «Слове о полку Игореве». Его автор от лица русского воинства, покинувшего родную страну, горестно вздыхает: «О, Руская земля! уже за шеломянем еси!»[62] Такое восприятие пространства восходит к былинному эпосу. В нем жизненное пространство ограничивается горами, за которыми начинается враждебная территория, «где прячется Змей Горыныч и куда отступают враги Руси»[63].

И вертикально и горизонтально направленное развитие времени в визуальных образах по форме определяется как *линейное*. Своеобразной моделью универсального сочетания вертикально и горизонтально направленного действия является житийная

икона, в которой расположение клейм соответствует порядку чтения текста: слева направо и сверху вниз.

Кроме линейного (безусловно, основного времени средневековой культуры), проявляются и другие его формы. Это прежде всего время, которое можно назвать *центрическим,* т. е. когда развитие действия ориентировано на некий центр. Речь идет о композициях, построенных по типу деисуса. Здесь в центре оказывается главный по статусу персонаж, к которому с обеих сторон обращены предстоящие по старшинству (в том числе по возрасту). В самих деисусных рядах иконостасов устойчивое ядро — Христос с Богоматерью, Иоанном Предтечей и двумя Архангелами — дополняется его ближайшими учениками — апостолами, отцами Церкви, христианскими писателями II—VIII вв. и святителями. Некоторые из последних были чуть ли не старшими современниками создателей композиций. Примерно так воспринимается появление митрополита Петра (умер в 1326 г.) в деисусной композиции Пелены Марии Тверской из Исторического музея, изготовленной в 1389 г. Сложившийся к началу XV в. так называемый «высокий» многорядный иконостас объединял в себе уже два принципа развития времени: «центрический» и «линейный», направленный сверху вниз. Верхний ряд составляли образы пророков, следующие за ним — праздники, деисус и местночтимые иконы. В XVI в. к уже имеющимся «чинам» иконостаса добавился еще один, помещенный на самом верху — праотеческий (первые праведники на земле), который усиливал вертикальную и хронологическую последовательность композиционного строя, заложенных в более раннем иконостасе[64].

Обозначения *циклического* времени связаны с воссозданием календарных образов, изложением биографий, фиксацией погодных явлений, стадий дня и ночи, возрастных признаков персонажей. Как правило, русские средневековые изображения не отражают всех этих показателей. Только требование иллюстрируемого текста вынуждало художников передавать лишь отдельные черты, указывающие, например, на времена года (сцена весенней пахоты в Радзивиловской летописи XV в., л. 7 — БАН ), время суток (изображение Утра в виде мальчика) и возраста человека (изображение Старости в виде старца с посохом — обе миниатюры в Киевской Псалтири 1397 г., соответственно л. 218 об. и

127). Более последовательно различные стадии человеческой жизни обозначаются в житийных иконах и лицевых агиографических рукописях. Если в литературе, в частности в переводном «Сказании о седмицах и о суетной жизни человеческой», каждый из восьми возрастов человека четко расписан[65], в древнерусском изобразительном искусстве градаций меньше. Здесь можно выделить только пять возрастов — младенец, отрок, юноша, средовек и старец. Среди прочих широко известны разновозрастные изображения Христа: младенца в сюжетах «Богоматерь Умиление», «Богоматерь Одигитрия»...; отрока — «Богоматерь Знамение», «Спас Эммануил», «Преполовение»...; но особенно часто средовека, т. е. среднего возраста. Очень распространены и изображения святых старцев, представленные в том числе в праотеческих рядах иконостасов.

Кратко обозревая различные *формы* времени, воплотившиеся в русские средневековые изображения, мы не затрагиваем всего многообразия его типов, проявляющихся в рамках каждой из форм. Это тема отдельного исследования. Здесь же важно подчеркнуть, что для средневековья время от «вечности» до «вечности» было единым, а мир — неизменяемым. Для этой эпохи характерно осознание «слияния библейского времени с временем собственной жизни». Эта особенность оценивается А. Я. Гуревичем как «антиисторизм» средневекового мышления, с точки зрения современного понимания историзма[66]. Пожалуй, самое яркое проявление средневекового историзма можно увидеть в том, как осознавалось вовлечение человека в храмовое действо[67]. Если храм представляет собой образ мира, система его росписей и убранство воспроизводят вехи библейской истории, то служба моделировала и тем самым оживляла ее для всех участников.

Оценивая положение объектов в **хронотопе,** в первую очередь обратимся к их характеристике в литературных текстах. По наблюдениям Д. С. Лихачева и А. Я. Гуревича, в средневековой литературе нет индивидуального восприятия окружающей среды[68]. Исключения из этого правила, на наш взгляд, составляют лишь отдельные наблюдения в произведениях некоторых литературных жанров, например хождениях[69]. Столь же стереотипны визуальные образы места действия в памятниках изобразительного искусства вплоть до последней четверти XV в. Историко-гео-

графическая среда в них составляется из универсальных знаков, обозначающих города и отдельные постройки, водоемы, горы, леса и т. д., практически идентичных в разных изображениях[70]. Вместе с тем нельзя отрицать наличия в них некоторых черт узнаваемости. Они угадываются лишь в отдельных образах культовых построек, где тем не менее присутствуют не индивидуальные, а *типологические* признаки. К таковым, вероятно, можно отнести храмы с восьмискатным покрытием в миниатюрах Сильвестровского списка «Сказания о Борисе и Глебе» XIV в. (л. 128, 128 об.) и церкви с трехлопастным завершением, встречающиеся в Радзивиловской летописи конца XV в. (л. 138 об.), которые восходят к более ранним протографам. Типологические признаки в отдельных случаях указывают не только на устойчивость некоторых форм, но и на их происхождение – время и регион. Например, постройки с трехлопастным завершением встречаются преимущественно в новгородских владениях и относятся к XIV–XV вв.

Бесспорно, ведущую роль в средневековых изображениях играли образы персонажей. Их место в композиции определялось иерархическими требованиями, содержательной основой и социальным статусом участников действа. Наряду с этими факторами, одежда и аксессуары также «работали» на узнаваемость героев, правда, на уровне их социального статуса. Основное значение этой функции костюма подчеркивается тем обстоятельством, что в средневековой визуальной традиции не предусмотрено, за редкими исключениями, изображение сезонной одежды. За каждой категорией персонажей как бы закрепляется определенный по покрою и составу (иногда и цвету) костюм[71], превращая его в *представительский.*

На обозначение отдельных индивидуальных признаков персонажей нацелены средневековые описания внешности широко известных личностей (как канонизированных, так и нет). В литературных портретных характеристиках и Иконописных Подлинниках, в частности, фиксируется прическа, отдельные черты лица и особенно размер и форма бороды. В этом смысле именно борода зачастую заменяла персонажу лицо[72]. Свою внешность каждый герой сохраняет в памятниках неизменной с молодости и до глубокой старости.

Вместе с тем зритель был настроен видеть в средневековых изображениях с их очевидными для нас условностями живоподобные образы. Характерно, что в записках русских паломников и путешественников XI–XV вв. едва ли не высшая оценка увиденных изображений персонажей заключалась в словах «как живой». Именно так оценивает игумен Даниил в начале XII в. изображения Христа на мозаике «Распятие», увиденной им на Голгофе («...на стене написано есть мусиею Христос на кресте распят, хитро и дивно, прям *яко живъ...*»)[73]. Анонимный паломник в Царьград рубежа XIII–XIV вв. в описании фрески Николы в одноименной церкви использует аналогичные слова – «устроен *аки живъ*»[74]. Примерно так же воспринимают изваяние Юстиниана Великого в Константинополе Стефан Новгородец в середине XIV в. («...на коне велми чюден, *аки живъ...*»[75]) и скульптурное изображение Богоматери с младенцем Христом в г. Любеке неизвестный суздалец в 30-е гг. XV столетия («....просто *яко жива,* стоить Пречистая, и Спаса дръжит на руце младенечным образом...»)[76]. Весьма вероятно, желание древних русичей видеть в изображениях («духовными очима») живые образы персонажей было распространено и на восприятие русских памятников.

Стремление к однозначному узнаванию священных образов и мест при очевидной стереотипности их знаков делало необходимым тесное взаимодействие изображений с содержательной основой. Каждое из них либо состояло при тексте (миниатюра), либо надписывалось (фреска и икона). Подчас минимум подписей подразумевали знакомство зрителя с содержанием сюжета. В то же время традиционное средневековое «изображение не считалось иконой, пока на нем не были сделаны надписи»[77]. Таким образом, тесная связь визуального образа со словом в средневековой традиции Руси не только подразумевается, но и представляется наглядно. Механизм формирования видимых образов на протяжении русского средневековья развивался вместе с культурой. Не затрагивая широчайшего спектра связанных с общерусским культурным процессом проблем, остановимся лишь на отдельных аспектах развития выразительных средств в средневековой литературе и изобразительном искусстве. По мнению Д. С. Лихачева, «они живут долго... появляются в литературе, развиваются, а в отдельных случаях мы можем наблюдать и их

окаменелость и смерть»[78]. Примерно так же обстояло дело в живописи, где традиционность вступала в противоречие с новыми функциями изображений. Обозначившаяся тенденция к повествовательности ослабляла зависимость видимого образа от текстовой основы, усиливала его возможности и роль в передаче информации. Тем самым сокращалась дистанция между изобразительным этикетом и действительностью. Происходящие изменения прежде всего отражались на композиции изображений. Ее очевидное усложнение со второй половины XV столетия можно объяснить как внутренней логикой развития выразительных средств художественной культуры, охватом новых тем и аспектов бытия, так и чисто техническими новшествами. К таковым в первую очередь надо отнести включение в широкий обиход бумаги, гораздо более доступной, нежели другие материалы. Ее повсеместное использование создавало предпосылки не только количественного роста изображений, но и появления большого числа новых сюжетов, не предусмотренных каноном. В результате визуальная характеристика образов дополнялась новыми деталями, которые на определенной стадии эволюции изображений обретали и новые качественные особенности.

Применительно ко второй половине XV – началу XVI в. можно говорить о преимущественно механическом увеличении композиций, когда вместо одного фриза появляется двух-трехфризовое изображение. Таким образом, «краткое напоминание» становится более развернутым, более *повествовательным,* более независимым от текстовой основы. На этой стадии развития культуры информативные возможности изображения ощутимо возрастают. Показательны в этом плане иконы второй половины XV в. «Знамение от иконы Богородицы» («Битва новгородцев с суздальцами») из Третьяковской галереи и Новгородского музея, композиция которых имеет три яруса. В них сверху вниз с разной степенью подробности развернуты три эпизода одного исторического события – чудесного избавления Новгорода от осады суздальского воинства в 1170 г.: перенос в новгородскую Софию из церкви Спаса Преображения чудотворной иконы «Знамение Богоматери» (верхний фриз), начальная стадия противостояния новгородских и суздальских войск у стен новгородского кремля (средний фриз) и развязка – изгнание суздальцев (нижний фриз).

Каждый из этих эпизодов представляет многофигурную сцену с отчетливо выявленной сюжетной канвой.

Примерно с середины XVI столетия связанные по смыслу, но формально изолированные друг от друга регистры преобразуются в слои, составляющие вместе единую композицию. Еще в большей степени усилившаяся повествовательность в отдельных случаях разрушает даже освященный веками «вертикальный формат» икон. Редкий, но, бесспорно, яркий пример представляет икона «Благословенно воинство» («Церковь воинствующая») середины XVI в. из Третьяковской галереи, достигающая по горизонтали почти четырех метров (396 см), а по вертикали лишь около полутора метров (144 см). В значительной мере изменяется здесь и традиционная структура изображения, В нем нет четкого плоскостно трактованного деления на позем, воздушную среду и небесный сегмент. Небеса мыслятся по обе стороны средней колонны воинов, возвращающихся после покорения Казани, где показано святое воинство, двумя колоннами сопровождающее их в этом походе. Таким образом, в данном произведении впервые в древнерусском изобразительном искусстве предпринимается попытка обозначить трехмерность пространства и «войти в картину».

О новом этапе развития системы преобразования слова в изображение свидетельствует также обширнейший комплекс миниатюр Лицевого летописного свода, созданный в 70-е г. XVI в. и насчитывающий около 16000 изображений. В образах данного памятника, несмотря на послойное построение миниатюр, уже отмечается использование приемов, направленных на достоверность фиксации различных компонентов историко-географической среды[79]. Здесь уже можно говорить об ориентации географического пространства. В миниатюрах, где в сопровождающем тексте упоминаются части света, как правило, правая сторона обозначает запад, левая – восток. Отсюда, юг занимает верх изображения, а север – низ. Именно так ориентировано большинство русских карт XVI–XVII вв.[80] С учетом такой географической установки строятся действия и в других миниатюрах. Так, выступления русских против немцев и литовцев направлены в правую сторону листа, т. е. на запад. В одной из миниатюр (Лаптевский том, л. 890 – РНБ) наверху показано Каспийское море,

в другой (Голицынский том, л. 631 об. – РНБ) – в нижней части обозначено Мурманское море. В соответствии с требованиями географической ориентации пространства организуется изображение в тех миниатюрах, в которых обозначается значительная по охвату территория, превышающая расстояние между городами.

В тех же случаях, когда отмечается некое городское пространство либо его близкие окрестности, художники используют «топографический» принцип. Своеобразным центром таких композиций становится река, городские укрепления или соборный храм, относительно которых и располагаются другие объекты. Создается впечатление, что на построение таких изображений оказали влияние навыки составления планов городов с высот, господствующих над окружающей местностью[81].

Новое качество в миниатюрах Лицевого свода обретает «палатное письмо». В зависимости от масштаба изображаемого пространства архитектура играет в нем разную роль – от фиксации местоположения населенного пункта до обозначения конкретного узнаваемого сооружения. Узнаваемость этих объектов достигается за счет точного воспроизведения отдельных элементов построек. Эту цель преследует и использование художниками ряда специальных чертежных приемов – планов, разрезов, разверток и т. д.[82] Таким образом, при обозначении исторической среды изображение в миниатюрах XVI в. формируется посредством синтеза традиционных художественных и специальных «чертежных» приемов.

Наиболее консервативной составляющей изображений XVI столетия оставались образы персонажей. Едва ли не за главные подвижки здесь можно признать попытки уточнить этнические признаки участников действий не только с помощью костюма, например, придание в некоторых миниатюрах лицам татар монголоидного типа[83], чего прежде не было. Заслуживает внимания и стремление художников последовательно и довольно единообразно воспроизводить отдельные черты известных, но не канонизированных персонажей[84], да и вообще индивидуализировать позы многих действующих лиц[85].

В изобразительном искусстве XVI в. можно уже отметить и отдельные проявления нового исторического сознания. В част-

ности, многослойные композиции позволили разделить разновременные события и тем самым противопоставить их друг другу. Конечно, далеко не все изображения такого рода с последовательно обозначенными эпизодами следует понимать как проявление историзма. Однако примеры использования такой композиции художниками XVI столетия для обозначения исторических вех все-таки имеются. Так, в миниатюре Лаптевского тома Лицевого летописного свода, посвященной началу княжения Александра Невского (л. 898), художник вслед за текстом изображает и его далеких предков, отстоящих от данного правителя на восемь и десять степеней: Владимира Святославича, его мать Ольгу и легендарного Рюрика. Каждый из этих персонажей помещается в своей, изолированной от других «зоне». Примечательно, что в качестве основоположников княжеского рода трактуются здесь Владимир и Ольга, а не Рюрик. Их образы выносятся на самый верх композиции (соответственно, в левый и правый углы), с которого и начался отсчет времени в миниатюре[86]. Подобным же образом в сцене, повествующей о замысле Мамая начать свой завоевательный поход (Остермановский II том Лицевого летописного свода, л. 22 – БАН), обозначаются и известные завоеватели прошлого – Батый, Навуходоносор, Тит.

Как отдельные проявления исторического мышления нужно расценивать попытки миниатюриста Лицевого свода соотнести внешний вид отдельных построек со временем их создания. Если обычно художники склонны осовременивать облик изображаемых сооружений (т. е., иллюстрируя события давно минувших дней, они воспроизводят современные им сооружения), то в ряде случаев, когда речь идет о грядущей перестройке самых известных из них, они сознательно придают знакомым им постройкам иной вид. Именно так происходит с изображением московского Успенского собора 1326 г. незадолго до иллюстрирования событий 70-х гг. XV в., когда на его месте должны были возвести новый храм (Голицынский том, л. 729 об., 730; Шумиловский том, л. 29 – РНБ)[87].

Проявление историзма в различного рода изображениях с полным основанием можно связать с общим процессом утверждения российской государственности, в русле которого оформлялись концепции складывания Российского государства, созда-

вались грандиозные памятники, аккумулирующие эти идеи (Великие Четьи-Минеи, «Книга Степенная царского родословия», Лицевой летописный свод XVI в. и др.)[88]. Не случайно, что в этот период возникает необходимость обратиться к достижениям отечественной культуры как образцам, достойным повторения, вопреки тому, что художественный стиль тех произведений принципиально отличался от современного. Тем не менее именно в XVI в. становится возможным Стоглавому собору 1551 г. предписывать художникам писать «Троицу» так, как писал в свое время Андрей Рублев[89], или буквально копировать отдельные памятники прошлого (например, оклад Евангелия Федора Кошки 1392 г., точно скопированный в 1568 г.)[90]. И все таки это лишь отдельные проявления исторического мышления, говорить же о складывании в XVI столетии исторического жанра было бы преждевременным[91].

Подчеркнутая повествовательность в изобразительном искусстве XVI в. меняет соотношение текстовой основы и визуального образа. Это особенно наглядно проявляется в книжной традиции, где начиная со второй половины XV столетия обозначается устойчивая тенденция к постепенному вытеснению с листа текста. Если в конце XV в. иллюстрация занимает примерно половину листа, а во второй половине XVI в. уже две трети, то в XVII в. текст и изображение зачастую разводятся: на одной странице разворота размещается текст, на другой – относящаяся к нему иллюстрация[92]. Таким образом, изображение уже не отсылает к слову, а обретает значение самостоятельного «живописного» повествования. Многословие зримых образов и их политическая ангажированность в XVI в. объективно снижали значимость заложенного в них смысла. Как реакцию на это, вероятно, следует рассматривать неоднократно предпринимаемые попытки усилить содержательную часть изображения за счет символико-аллегорических форм его передачи. Такой подход к интерпретации образа позволял расширить его ассоциативный ряд и возвести к высшим христианским ценностям. По всей вероятности, в середине XVI в. сложилось особое «символико-аллегорическое направление, отразившееся в различных видах художественного творчества»[93]. Однако очевидный регулятивный характер формирования изображений в середине – второй половине

XVI столетия (например, признание на Стоглавом соборе 1551 г. притчевых сюжетов, неоднократный разбор вопросов, связанных с оценкой тех или иных памятников на церковных соборах при личном участии митрополита)[94] нередко приводил к их неприятию не только широкой публикой, но и представителями высших слоев. Об этом красноречиво свидетельствует дело главы Посольского приказа государева дьяка И. М. Висковатого, который публично и в письменной форме в послании к митрополиту открыто заявлял о неприятии икон, появившихся в Благовещенском соборе после пожара 1547 г. По мнению дьяка, эти иконы из-за своей сюжетной перегруженности непонятны современникам и неканоничны[95].

Процессы, имевшие место в изобразительном искусстве XVI в., со всей определенностью указывают на то, что средневековые выразительные средства исчерпывают свои возможности. К XVII в. универсальные по своему характеру изображения распочковываются на различные видовые и жанровые категории: географические и топографические карты, технические чертежи, а также жанровую живопись, «парсуны», видовую графику... Показателен в этом отношении диапазон деятельности самого известного художника XVII в. Симона Ушакова, которому доводилось писать иконы, «парсуны», составлять анатомические атласы, чертить географические карты...[96]

Каждый вид и жанр изображений в XVII в. формируется уже сообразно своим требованиям. По этой причине изучение визуальных образов переходного периода от средневековья к Новому времени представляет собой предмет специального изучения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

[1] См.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI–XVII века. М., 1995. С. 74.

[2] См.: *Бычков В. В.* Эстетика отцов церкви: Апологеты. Блаженный Августин. М., 1995. С. 258.

[3] См.: *Конявская Е. Л.* Авторское самосознание древнерусского книжника (XI – середина XV в.). М., 2000. С. 151, 152, 163.

[4] См.: *Успенский Б. А.* Богословие иконы православной церкви. М., 1989. С. 131.

[5] См.: *Бычков В. В.* Малая история византийской эстетики. Киев, 1991. С. 169.

[6] *Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. М.; Ростов н/Д., 1992. С. 102, 308 и др.

[7] См.: *Успенский Б. А.* Семиотика иконы // *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 227–228.

[8] См.: *Бычков В. В.* Некоторые приемы художественной интерпретации мифологического текста в древнерусской живописи // Литература и живопись. Л., 1982. С. 115.

[9] *Иоанн Дамаскин.* Точное изложение православной веры. С. 309.

[10] *Неретина С. С.* Слово и текст в средневековой культуре. М., 1994. С. 113.

[11] См.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI–XVII века. С. 79.

[12] *Лотман Ю. М.* От редакции: К проблеме пространственной семиотики // Учен. зап. Тартуск. гос. ун-та. Вып. 720. Тарту, 1986. С. 3–6. (Труды по знаковым системам. [Т.] 19: Семиотика пространства и пространство семиотики).

[13] См.: *Аверинцев С. С.* Порядок космоса и порядок истории в мировоззрении раннего средневековья (общие замечания) // Античность и Византия. М., 1975. С. 280.

[14] Цит. по: *Бычков В. В.* Некоторые приемы... С. 117.

[15] См.: *Бычков В. В.* Русская средневековая эстетика XI века. С. 38–41.

[16] См.: *Вздорнов Г.* Исследования о Киевской Псалтири. М., 1978. С. 58–64.

[17] См.: *Прокофьев Н. И.* О литературно-художественных взглядах и представлениях в Древней Руси XI–XVI веков // Литература Древней Руси: Межвуз. сб. науч. тр. М., 1986. С. 6–7.

[18] *Бычков В. В.* Эстетика Отцов Церкви... С. 217.

[19] См.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. М., 1979. 3-е изд. С. 180.

[20] См.: *Вздорнов Г.* Исследование о Киевской Псалтири. С. 58–64.

[21] *Маковский М. М.* Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках: Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 263.

[22] См.: *Данилова И.* От средних веков к Возрождению: сложение художественной системы картины кватроченто. М., 1975. С. 66.

[23] См.: *Успенский Б. А.* «Правое» и «левое» в иконописном изображении // *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 198.

[24] См.: Искусство Византии в собраниях СССР: Каталог выставки. Т. 3. М., 1977. С. 92–93.

[25] Златоструй: Древняя Русь. X–XIII вв. / Сост., коммент. А. Г. Кузьмина, А. Ю. Карпова. М., 1990. С. 282.

[26] См.: *Мюллер Л.* К вопросу о догматическом содержании Троицы святого Андрея Рублева // Контекст-90. М., 1990. С. 88–110.

[27] *Демина Н. А.* Троица Андрея Рублева. М., 1963. С. 49.

[28] См.: *Елеоская А. С.* «Земля наша»: быт в произведениях древнерусских писателей // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. М., 1995. С. 189; *Матхаузерова С.* Функции времени в древнерусских жанрах // ТОДРЛ. Т. 72. Л., 1972. С. 229.

[29] См.: *Байбурин А. К., Топорков А. Л.* У истоков этикета: Этнографические очерки. Л., 1990. С. 137–138.

[30] Житие и хоженье Даниила Русьскыя земли игумена // Книга хожений: Записки русских путешественников XI–XV вв. М., 1984. С. 68.

[31] От странника Стефанова Новгородца // Там же. С. 97.

[32] Хожение гостя Василия в Малую Азию, Египет и Палестину // Там же. С. 172.

[33] См.: *Черный В. Д.* Историко-географическая среда в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI века: (Опыт культурно-исторического исследования): Автореф. дис. ... канд. ист. наук. М., 1982. С. 10.

[34] См.: *Арциховский А. В.* Древнерусская миниатюра как исторический источник. М., 1944. С. 30–32.

[35] См.: *Лаурина В. К.* Две иконы «Троицы ветхозаветной» Русского музея и их литературная основа // ТОДРЛ. Т. 38. Л., 1985. С. 122.

[36] *Янин В. Л.* Очерки комплексного источниковедения. М., 1977. С. 184–186.

[37] *А. С. Демин.* Загробный мир // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. М., 1995. С. 185.

[38] См.: *Виноградова Л. Н.* Материальные и бестелесные формы существования души // Славянские этюды: Сб. к юбилею С. М. Толстой. М., 1999. С. 148.

[39] См.: *Покровский Н. В.* Страшный суд в памятниках византийского и русского искусства. Одесса, 1887. С. 44.

[40] *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада. М, 1992. С. 144.

[41] *Успенский Б. А.* Семиотика иконы // *Успенский Б. А.* Семиотика искусства. М., 1995. С. 276.

[42] См.: *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 249.

[43] См.: *Аверинцев С. С.* Золото в системе символов ранневизантийской культуры // Византия. Южные славяне и Древняя Русь. Западная Европа: Искусство и культура: Сб. ст. в честь В. Н. Лазарева. М., 1973. С. 43–52; *Бычков В. В.* Эстетическое значение цвета в восточнохристианском искусстве // Вопросы истории и теории эстетики. М., 1975. С. 195–200 и др.

[44] См.: *Брюсова В. Г.* Назарий Истомин (материалы к биографии) // Материалы и исследования / Государственные музеи Московского Кремля. Вып. 2. М., 1976. С. 188.

[45] Сказание о Борисе и Глебе: Факс. воспроизв. житийных повестей из Сильвестровского сборника (2-я пол. XIV в.). М., 1985. Л. 128 об.

[46] *Масса И.* Краткое известие о начале и происхождении современных войн и смут в Московии, случившихся до 1610 года за короткое время правления нескольких государей // О начале войн и смут в Московии. М., 1997. С. 87.

[47] *Лихачев Д. С.* Сравнительное изучение литературы и искусства Древней Руси // ТОДРЛ. Т. 22. М.; Л., 1966. С. 3–5.

[48] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 178.

[49] См.: *Ужанков А. Н.* Эволюция пейзажа в русской литературе XI – первой трети XVIII вв. // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. С. 28.

[50] Сказание о Борисе и Глебе... Л. 135 об.

[51] См.: *Черный В. Д.* «Слово о полку Игореве» и книжные миниатюры // «Слово о полку Игореве»: Комплексные исследования. М., 1988. С. 259–260.

[52] См.: *Лазарев В. Н.* Московская школа иконописи. М., 1980. С. 7. Табл. 3.

[53] *Дионисий Ареопагит.* О божественных именах // Общественная мысль: исследования и публикации. М., 1990. С. 174.

[54] ПЛДР. XIII век. М., 1981. С. 194.

[55] См.: *Щепкина М. В.* Болгарская миниатюра XIV в. М., 1963. С. 111–112; *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей: К истории русского лицевого летописания. М., 1965. С. 54–56.

[56] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. С. 129.

[57] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 271.

[58] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. С. 140.

[59] *Буслаев Ф. И.* Исторические очерки русской народной словесности и искусства. СПб., 1861. Т. 2. Древнерусская народная литература и искусство. С. 301–303.

[60] См.: *Черный В. Д.* «Слово о полку Игореве» и книжные миниатюры. С. 252–253.

[61] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 347.

[62] «Слово о полку Игореве» / Вступит. ст. и подгот. древнерус. текста Д. С. Лихачева. М., 1983. С. 32.

[63] *Бычко А. К.* Эпические мотивы духовной культуры Киевской Руси и Украины // Отечественная общественная мысль эпохи средневековья (историко-философские очерки). Киев, 1988. С. 162.

[64] Об истории иконостаса см.: *Плугин В. А.* О генезисе русского высокого иконостаса эпохи Рублева // Россия в средние века и новое время. М., 1999. С. 97–124.

[65] См.: *Черная Л. А.* Русская культура переходного периода от Средневековья к Новому времени. М., 1999. С. 96.

[66] *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. С. 153.

[67] См.: *Флоренский П.* Храмовое действо как синтез искусств // Иконостас: Избранные труды по искусству. СПб., 1993. С. 283–305.

[68] *Лихачев Д. С.* Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 10; *Гуревич А. Я.* Категории средневековой культуры. С. 75.

[69] См.: *Ужанков А. Н.* Эволюция пейзажа в русской литературе XI – первой трети XVIII вв. // Древнерусская литература: Изображение природы и человека. М., 1995. С. 22.

[70] *Черный В. Д.* Этикет и действительность в древнерусской миниатюре // Русская художественная культура XV–XVI веков: Тез. докл. Всесоюзной науч. конф. (14–16 мая 1990 г.). М., 1990. С. 20.

[71] См.: *Кочетков И. А.* Персонажи русской истории на житийных иконах конца XV в. // Проблемы истории СССР. М., 1973. С. 402–403.

[72] См.: *Буслаев Ф.* Древнерусская борода // Отечественные записки. 1859. Т. 126 (октябрь). С. 357–378.

[73] Житие и хожение Даниила Русьскыя земли игумена. С. 34.

[74] Анонимное хожение в Царьград // Книга хожений: Записки русских путешественников XI–XV вв. М., 1984. С. 90.

[75] Из странствия Стефана Новгородца // Там же. С. 92.

[76] Хождение на Флорентийский собор неизвестного суздальца // Там же. С. 140.

[77] *Бусева-Давыдова И. Л.* О принципах копирования в «пограничном» искусстве (русская иконопись XVII века и живопись Крутца) // Проблемы копирования в европейском искусстве: Материалы науч. конф. 8–10 декабря 1997 года. М., 1998. С. 78.

[78] *Лихачев Д. С.* Поэтика древнерусской литературы. С. 169.

[79] См.: *Черный В. Д.* Некоторые особенности обозначения исторической среды в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI века (география, топография, архитектура) // Материалы и исследования / Государственные музеи Московского Кремля. Вып. 5: Новые атрибуции. М., 1987. С. 68–78.

[80] См.: *Рыбаков Б. А.* Русские карты Московии. М., 1974. С. 19.

[81] См.: *Черный В. Д.* Великий Новгород в древнейшей книжной миниатюре // История и культура древнерусского города. М., 1989. С. 134–146; *Он же.* Образ Твери в древнерусской книжной миниатюре // Герменевтика древнерусской литературы. М., 1995. С. 276–285.

[82] См.: *Раушенбах Б. В.* Пространственные построения в древнерусской живописи. М., 1975. С. 81–107.

[83] См.: *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей: К истории русского лицевого летописания. М., 1965. С. 230.

[84] См.: *Арциховский А. В.* Древнерусская миниатюра как исторический источник. М., 1944. С. 131.

[85] См.: *Подобедова О. И.* Миниатюры русских исторических рукописей. С. 228 и др.

[86] См.: *Черный В. Д.* Некоторые особенности обозначения исторической среды в миниатюрах Лицевого летописного свода XVI в. С. 69.

[87] См.: *Черный В. Д.* Архитектурные сооружения Московского Кремля в Лицевом летописном своде XVI века // Материалы и исследования / Государственные музеи Московского Кремля. Вып. 3. С. 25.

[88] См.: *Сахаров А. М.* Исторические знания // Очерки русской культуры XVI века. М., 1977. Ч. 2. С. 136–149.

[89] Стоглав // Российское законодательство X–XX веков. Т. 2: Законодательство периода образования и укрепления централизованного государства. М., 1985. С. 303.

[90] См.: Оружейная палата / Под ред. В. Н. Иванова. М., 1964. С. 100–101.

[91] Ср.: *Подобедова О. И.* Московская школа живописи при Иване IV: Работы в Московском Кремле 40–70-х годов XVI в. М., 1972. С. 86.

[92] См.: *Серебрякова Е. И.* Лицевое житие Николы Чудотворца XVII в. из Николо-Угрешского монастыря // Вопросы источниковедения и палеографии. М., 1993. (Труды Государственного Исторического музея. Вып. 78). С. 165–176.

[93] *Маркина Н. Ю.* Художественный образ «Четырехчастной» иконы из Благовещенского собора Московского Кремля // Русское искусство позднего средневековья: Образ и смысл. М., 1993. С. 54.

[94] Ср.: *Подобедова О. И.* Московская школа живописи... С. 36–37, 56–58 и др.

[95] См.: Розыск о богохульных строках и о сомнениях святых честных икон дьяка Ивана Михайлова сына Висковатого в лето 7062 (1554) // ЧОИДР. 1858. Кн. 2. С. III–VIII, 1–42.

[96] См.: *Филимонов Г.* Симон Ушаков и современная ему эпоха // Сборник на 1873 г. / Общество древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М., 1873. С. 3–104.